

Strodtmann, Adolf
Joseph Lewinsky



Joseph Lewinsky.

Nach einer Charakteristik von Eduard Brandes in der Zeitschrift „Det nittende Aarhundrede" frei bearbeitet von Adolf Strodtmann.

> Kunst und Natur
> Sei auf der Bühne Eines nur!
> Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
> Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.
> Lessing.

Am Abend des 3. Juli 1875 hatte sich im Wallner-Theater zu Berlin ein ganz anderes Publikum versammelt, als dasjenige, welches sonst die Räume dieser großen Volksbühne zu füllen pflegt. Heut sollte nicht über eine neue Posse Gericht gehalten, heut sollte nicht aus voller Kehle gelacht werden, und wenn der Vorhang aufging, sollte man nicht Helmerding und seine lustigen Kameraden erblicken. Die Plakate kündigten an, daß Schiller's „Räuber" aufgeführt werden sollten, und daß es die erste Gastvorstellung des kaiserlich-königlichen Hofschauspielers Joseph Lewinsky sei, welcher die Rolle des Franz Moor spielen werde. Das Publikum bestand aus Studenten, Journalisten, Künstlern, Kunstliebhabern und Fremden, Leuten, die ins Theater kamen, um eins der größten tragischen Kunstwerke der Neuzeit zu sehen: Viele kannten schon den Gast und begrüßten ihn wie einen lieben Freund, Einzelne waren vielleicht seinethalb nach Berlin gereist. Und so geschah es, daß sich während des ganzen Julimonats dieselbe getreue Zuschauerschaar versammelte, die allabendlich ihrem Liebling mit Begeisterung Beifall klatschte

und ihn hervorrief. Freilich war es an Zahl nur ein kleines Publikum. Wie erklärte sich's, daß das Wallner-Theater, wenn es den intelligenten und künstlerisch gebildeten Norddeutschen die erhabensten Kunstgenüsse bot, so leer blieb?

Viele Gründe sprachen zu ihrer Entschuldigung. Zuerst die allbekannte Berliner Sommerhitze, welche die Leute keuchend und stöhnend aus der Stadt in die Gärten trieb und sie den Theaterbesuch als eine unausstehliche Tortur betrachten ließ. Sodann prunkten andere Bühnen der Residenz auch mit dramatischen Lockmitteln. In der Friedrich-Wilhelmsstadt sang Marie Geistinger allabendlich Offenbach's neueste Operetten, und dort traf man ein volles Haus. Im Nationaltheater waren nicht weniger als vier Wiener Gäste, sämmtlich sogar von „der Burg": das Ehepaar Hartmann, Dr. Förster und Fräulein Walbeck, welche Shakespeare's „Heinrich V." in Dingelstedt's flotter Bearbeitung und mit einem nicht geringen Aufwande an scenischer Pracht und schönen Dekorationen spielten; auch dort war es voll In Kroll's Gartentheater endlich wurden Opern aufgeführt, in denen bekannte Sänger und Sängerinnen von allen deutschen Bühnen auftraten, und dorthin strömten die Fremden, von dem hochgepriesenen Ruhme des bunt ausstaffirten Gartens angelockt. Doch, selbst wenn das Haus allerorten brechend voll gewesen wäre, hätte es nicht an Menschen gefehlt, das Wallner-Theater zu füllen, falls ein wirkliches Interesse sie dorthin getrieben und das Schauspiel, welches gegeben ward, zu jener Art von Kunsterzeugnissen gehört hätte, welche die große Menge anziehen.

Aber Lewinsky's Kunst ist im Wesentlichen keine Kunst für den großen Haufen. In Deutschland nähert sich eine Periode in der Schauspielkunst ihrem Ende, welche man die Zeit des Virtuosenthums genannt hat, und welche mit Seydelmann begann, mit Dawison endete. Ihre Repräsentanten waren mit allen Gaben des Körpers ausgestattet, sie waren verzärtelte Kinder der Natur. Es fehlte ihnen auch nicht an Geist; zum Mindesten waren sie oft hyperreflektirt, und glänzten durch geniale Einfälle, welche wie plötzliche Ausbrüche einer gewalt-

samen Leidenschaft in die Seelen der Zuhörer hinab führen. Eins aber begriffen und achteten sie nicht: die Seele ihrer Kunst, jenes tiefe Verständniß des Dichterwerkes, das alles Andere bei Seite wirft, um den Gedanken des Dichters ganz und gar zu verdolmetschen und zu verwirklichen. Alle die großen Virtuosen waren nur große Egoisten. Es war ihnen darum zu thun, ihre eigene Person und Begabung in die intensive Beleuchtung der Lampenreihe zu stellen, und gelang ihnen das, so machten sie sich Nichts daraus, daß das Schauspiel selbst in den Schatten trat. Deshalb schien das Wort, das von ihren Lippen klang, leer und todt, und trotz ihrer großen Begabung wurden sie bald Deklamatoren, bald Manieristen. Aber obschon es, wie gesagt, mit dieser Art Kunst zu Ende geht, im großen Publikum bildet sie noch den Maßstab der Beurtheilung und des Interesses für die Bühne. Indeß zeigen sich in Deutschland jetzt Keime einer neuen Schauspielkunst, welche sich auf das Beste in der alten Schröder'schen Kunstschule stützt. Der bedeutendste Träger dieser Richtung ist Joseph Lewinsky.

Seine größte Eigenschaft als Künstler ist seine Wahrheitsliebe. Im Gegensatz zu den Virtuosen ist er vielleicht als ein Stiefkind der Natur zu betrachten, allein er empfing als Wiegengeschenk die gefährliche Eigenschaft, das Höchste zu wollen. Sie ist gefährlich für ihn selbst; denn der, welcher sich in seinem Streben Nichts abhandeln lassen will, wird oftmals enttäuscht. Seine Tüchtigkeit als Schauspieler hat ihm freilich in Deutschland einen großen Namen errungen, und er darf mit Fug sagen, daß man ihn nennt, wenn die Besten genannt werden. Allein von der tiefen Kluft, die zwischen ihm und den meisten seiner Kunstgenossen liegt, ahnt das große Publikum Nichts. Den Unterschied im Wesen, welcher ihn als Bahnbrecher für die Kunst der einfachen Menschendarstellung erscheinen läßt, begreift man nicht. Er ist ein Schauspieler, wie alle anderen, meint man. Und gerade das ist er nicht. Andere mögen ihm an Schönheit, an Phantasie, an Verwandlungsgabe überlegen sein, aber kein Zweiter vielleicht empfindet so künstlerisch wie er, oder ist so geistbeseelt in seiner Auffassung. Er geht seinen eigenen

Weg; derselbe ist vielleicht nicht so breit und bequem, bietet dem Auge nicht so viel Schönheit dar, und wiederhallt nicht von so lieblichen Tönen und so lustigem Lachen, wie der Anderer, aber er hat eine unvergleichliche Eigenschaft: er führt vorwärts.

Die Entwickelung und eigenthümliche Spielmethode dieses Künstlers zu schildern, ist die Aufgabe der nachstehenden Blätter. Ist es immer schwer, eine Vorstellung von dem Werk eines Schauspielers zu geben, so ist es doppelt schwierig, wenn man nicht voraussetzen darf, daß jeder Leser sich vorher selbst schon ein Bild von ihm und seinem Auftreten auf der Bühne gemacht hat. Ich werde daher vor Allem bestrebt sein, zu schildern, wie er das wurde, was er ist, und in welchem Zusammenhange seine Kunst mit der Schauspielkunst früherer Zeiten steht.

I.

Das Burgtheater feierte im vergangenen Jahre sein hundertjähriges Jubelfest. Am 17. Februar 1776 erließ der große Kaiser Joseph II. von Oesterreich die denkwürdige Verordnung, in Folge deren das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater erhoben wurde; „zur Ausbreitung des guten Geschmackes und zur Veredlung der Sitten" hieß es in dem Dekrete. Nur gute und regelrechte Originalarbeiten nebst sorgfältigen Uebersetzungen aus fremden Sprachen sollten aufgeführt werden. Mit einem Schlage verbannte der Kaiser die italienische Oper und das Ballet, die beiden Erbfeinde des Schauspiels. Als man ihm vorzustellen suchte, daß ohne Ballet niemals Leute ins Theater kommen würden, und ängstliche Berechnungen über die sicher vorauszusehende enorme Unterbilanz anstellte, antwortete er. „Sie werden schon kommen; man soll nur fortfahren, wie man begonnen hat."

Man fuhr also fort. Und das Theater, das echt deutsch mehr aus einer theoretischen Erwägung von der Würde und Bedeutung der Schauspielkunst, als auf Grund des praktischen Bedürfnisses nach einem neuen Schauspielhause, ja obendrein zu einem Zeitpunkte ins Leben gerufen war, wo es weder Schau-

spieler noch Stücke gab, hat trotz aller Stürme der Zeit stets Etwas von seinem ersten, idealen Gepräge zu bewahren gewußt und immer seinen Platz als Deutschlands erste Bühne behauptet

Man suchte sich sofort gute Stücke und tüchtige Kräfte zu verschaffen: es wurden Emissäre ausgesandt, um Talente zu entdecken, man pflog Rath mit den dramaturgischen Autoritäten der damaligen Zeit, Lessing und Schröder. Es galt namentlich, ein festes Repertoire, das die improvisirte Komödie, die man bisher in Wien gepflegt hatte, ersetzen, und einen geschulten Schauspielerstand zu erlangen, der die Hanswurst-Spielweise aus der hohen Gunst verdrängen konnte, deren sie sich beim Publikum erfreute. Anfangs wollte es nicht recht gelingen, ja, man war nahe daran, den Kampf aufzugeben. Da berief man in der Stunde der Noth den großen Schauspieler Friedrich Ludwig Schröder. Er hielt sich nur wenige Jahre in Wien auf, allein ihm verdankt das Burgtheater seine ganze spätere Entwickelung. Auf seinen Principien beruht die wiener Kunstschule, so große Veränderungen sie auch im Laufe der Zeit erfahren hat. Lewinsky's Leben und Wirken ist hauptsächlich auf eine Wiederaufnahme dessen, was Schröder gelehrt hat, ausgegangen, und es wird daher nöthig sein, etwas bei diesem Manne zu verweilen.

Die deutsche Schauspielkunst beginnt zu Lessings Zeit mit einer gewissen ernsten Strebsamkeit. Eckhof, ein gründlicher und begabter Künstler, steht hoch in der niederen Komödie und dem bürgerlichen Schauspiel, allein in Schröder erhält die Periode ihren größten Geist, ein Genie ersten Ranges. Er nimmt in Deutschland dieselbe Stellung wie Garrick in England ein, den er freilich an idealem Sinn und sittlicher Hoheit weit überragt. Er ist zu Hause in jedem Genre der Schauspielkunst, und auf Grund des kosmopolitischen Geistes, der schon damals die deutsche Bühne beherrschte, erspielte er sich eine Art universelles Repertoire, von Scapin bis zum englischen Fähndrich, vom Geizigen bis zu Orosmin, von Marinelli bis zu Diderots Hausvater. Er bewältigte noch vollständig die improvisirte comedia dell' arte: als Nichts die unglückliche Caroline Mathilde in Celle ihrer

Schwermuth zu entreißen vermag, da jedes Stück, worin Worte wie „König", „Hof" oder „Kinder" nur genannt werden, sofort Erinnerungen schmerzlichster Art in ihrer Seele weckt, schlägt er dem Ceremonienmeister eine improvisirte Farce vor, und jetzt erfindet er die allertollsten Possen mit einer so hinreißenden Laune, daß es ihm endlich gelang, wie dem Bauern im Märchen, der schwermüthigen Königin ein Lächeln abzugewinnen, und gleichzeitig macht sein hochentwickelter Kunstsinn ihn zum Einführer von Shakespeare's Dichtungen auf der deutschen Bühne.

Schröder erfaßte seine ganze Thätigkeit mit dem tiefsten Ernste, und Nichts war nothwendiger in einer Kunst, deren Pfleger bisher stets ein Gepräge vom Vagabunden und Hanswurst getragen hatten. Es galt vollkommen von Deutschland, was Diderot damals in Paris schrieb, daß niemals ein junger Mann zum Theater gehe, bevor er für untauglich zu allem Anderen in der Welt gelte. Der berühmte Philosoph fügt hinzu, daß niemals eine wirkliche Schauspielkunst entstehen werde, bevor man das Zur-Bühne-Gehen nicht mehr als den letzten Ausweg des verlorenen Sohnes, sondern als eine Laufbahn betrachte, welche nur Derjenige einschlagen könne, den die Natur dazu besonders begabt habe. Die Schauspieler der damaligen Zeit wurden im Allgemeinen als Glücksritter, Spieler und Trunkenbolde angesehen. Und natürlich hatte dies Vorurtheil rückwirkende Kraft: die Schauspieler verkamen um so leichter, je weniger sie bei einem regelmäßigen Leben gewinnen konnten.

Schröder stellte jetzt als Gegengewicht gegen den Verfall des Standes, welchem er angehörte, die strengsten Anforderungen der Ordnung und Disciplin auf. Er verlangte das eingehendste Studium der Rolle und erklärte außerdem eine umfassende allgemeine Vorbildung für die nothwendige Grundlage einer so bedeutenden geistigen Thätigkeit, wie das Theaterspiel. Der Schauspieler solle ganz in seiner Kunst aufgehen, Nichts außerhalb derselben wollen, und sein ganzes Wissen als Mittel und Vorbereitung dazu verwenden. Ein Schauspiel müsse einen Gesammteindruck gewähren: jede Scene, jede Rolle, jede Replik müsse

angelegt, einstudirt und entwickelt werden, um eine ganz bestimmte Stimmung beim Zuschauer hervorzubringen. Die Einheit war ihm Alles. Daher waren fast alle Mitspielenden ihm gleich wichtig; selbst in seinen späteren Jahren, als er ein hochangesehener Künstler war, konnte es ihm in den Sinn kommen, einen Boten zu spielen, der einen Brief überbringt, oder dergleichen. Nichts war ihm zu gering, wenn es der Idee zu dienen galt.

Er war der Erste, welcher laut als Parole für seine Kunst aussprach: Natur, und Nichts als Natur. Schon Eckhof war ein Verehrer der Natur gewesen, aber sein Naturgefühl fiel doch zum Theil mit einem gewissen trivialen Wirklichkeitssinne zusammen. In der heroischen Tragödie gebrach es ihm an Poesie, wogegen er sich im bürgerlichen Trauerspiele zu solcher Höhe, erhob, daß die Bewunderung seiner Zeitgenossen keine Grenzen kannte. Als er, nachdem er den Odoardo in „Emilia Galotti" gespielt hatte, dem bekannten Schriftsteller Engel vorgestellt wurde, maß ihn dieser mit den Augen von oben bis unten und rief: „Das Männchen da ist nimmermehr Odoardo; der war acht Zoll größer, stark und stämmig."*) Die einfachen, gefühlvollen Rollen gelangen ihm am besten; im komischen Fache konnte er leicht übertreiben, und vor Shakespeare's Dramen hegte er eine unüberwindliche Scheu. „Ich fürchte," äußerte er, „daß diese Stücke das Publikum verwöhnen und die Schauspieler verderben werden. Jeder, der die herrlichen Kraftsprüche sagt, hat dabei auch gerade Nichts zu thun, als daß er sie sagt. Das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauspieler Alles."

Eckhof war zu sehr bloß Schauspieler, um nicht zu befürchten, daß die Poesie die Schauspielkunst überwachsen könne; er stand der Zeit so nahe, wo die Schauspieler in ihrer lustigen Improvisation sich als die wahren Könige der Theaterwelt gefühlt

---

*) Vgl. Diderot, Paradoxes sur le comédien: „La première fois que je vis Mlle. Clairon chez elle, je m'écriai tout naturellement: Ah! mademoiselle, je vous croyais de toute la tête plus grande!"

hatten. Jetzt sollten sie plötzlich zu einer Art verantwortlicher Minister degradirt werden, und die Veränderung schien ihnen darauf hinaus zu laufen, daß man sie als bloße Marionetten auftreten lassen werde. Eckhof hegte das Vorurtheil, daß die große Poesie die künstlerische Produktionskraft vernichten werde. Um den innigen Zusammenhang zwischen dem Theater und dem Drama recht zu betonen, bedurfte es eines Schauspielers von literarischer Bildung wie Schröder, der zugleich die Originalproduction in seiner Kunst vollkommen schätzte, und daneben ein leidenschaftlicher Bewunderer der dramatischen Poesie, ja selbst Schauspieldichter war. Nur er vermochte Shakespeare auf den hohen Platz zu erheben, den er trotz der wechselnden Literaturrichtungen seitdem beständig behauptet hat.

Den Charakter ausfüllen, ganz eins mit demselben sein, das war Schröders A und O in der Kunst. Wenn man seine wenigen künstlerischen Grundsätze durchliest, wird man davon überzeugt, daß dieselben keine künstlich aufgestellten, von der eigenen Persönlichkeit abgeleiteten Regeln waren, wie bei Iffland, und ebenso wenig abstrakte, auf literarischen Ausgangspunkten beruhende Kunstanschauungen, wie Goethe sie später formulirte, sondern vollgültige allgemeine Sätze, die, in der klar angeschauten Natur des Menschen wurzelnd, immer den Kanon der Schauspielkunst bilden werden, welches Gepräge sie auch von der jeweilig herrschenden Literatur empfangen mag. Aber noch bei Schröder's Lebzeiten erhob sich eine starke Reaktion wider seine Schule, die hamburger Schule, wie sie genannt wurde, deren Jünger die Lehre Schröders auf alle deutschen Bühnen verpflanzt hatten. Die weimar'sche Schule entstand unter Goethe's Einflusse.

Goethe hob den Anspruch auf Natur auf, indem er den Satz aufstellte, daß die Schauspieler niemals vergessen dürften, sie seien nur um der Zuschauer willen da, und daß es nicht darauf ankomme, die größte Illusion hervorzurufen, sondern eine Art plastischen Kunstwerks zu erzeugen. Dazu waren ein edler Anstand und akademische Gesten erforderlich. Es wurde streng darauf gehalten, daß die Spielenden sich in dem klassischen Halbkreise gruppirten, auf natürliche Rede wurde nicht viel Gewicht

gelegt, desto mehr auf eine schöne und wohlklingende Versrecitation. Das strenge Schönheitsgesetz, das, trotz des Fehlerhaften dieser Grundsätze, gleichwohl Goethe's Ziel war, verstanden nur die wenigen Schauspieler, die ihm am allernächsten standen; die anderen hielten sich an das rein Aeußerliche, ohne den Geist in Goethe's Lehre zu verstehen. Es entstand eine singende und schwülstige Sprechweise in der Tragödie, welche seit jener Zeit fast allen großen Talenten Deutschlands angehaftet hat. Schöne Deklamation auf der einen Seite, natürliche Rede auf der andern, um diese zwei Pole bewegt sich in ganz Deutschland die theatralische Kunst. Kampf für Schröders Art und Kunst gegen die heute noch weit verbreitete weimar'sche akademische Manier einerseits, gegen die Verzerrung in Gestalt des rohen Realismus andererseits, — das ist Lewinsky's Leben.

Die Geschichte des Burgtheaters läßt sich, abstrakt genommen, jetzt in zwei Worten erzählen. Durch Schröders Einfluß wurde das Streben nach Natur in der Komödie und dem Schauspiel herrschend bis auf unsere Zeit. Dasselbe machte dem wiener Theater den Uebergang von Kotzebue's Komödien zum französischen Konversationslustspiele leicht, und sicherte im Ganzen ein so kühnes und freies Spiel, daß das Burgtheater mit Recht den Namen des deutschen Théâtre-Français tragen konnte. Dagegen siegte nach einigem Kampfe die weimarsche Schule ganz und gar in der Tragödie. Ihr abstraktes Schönheitsideal hat auch in Wien seine Macht bis auf die Gegenwart bewahrt. Nur Laube hat ehrlich versucht, dieselbe zu bekämpfen. Er ist während seines langjährigen Regimentes an verschiedenen Bühnen ein Direktor gewesen, dessen Gleichen man seit langer Zeit nicht erblickt hatte, und gilt jetzt unbestritten für Deutschlands erste Autorität in dramaturgischer Hinsicht. Er war zuerst und vor Allem ein Arbeiter, vielleicht mehr Handwerker als Künstler, und vollständig zu Hause in der ganzen praktischen Ordnung des Theaters. Er leitete selbst die Einstudirung jedes Stückes von Anfang bis Ende, wohnte allen Proben bei, ging oft die einzelnen Rollen mit den Schauspielern durch, und verlangte, was das große Ganze betrifft, daß sein Wille unbedingt ausge-

führt werde. Er ist nicht allein ein vorzüglicher Vorleser, welcher durch seine genaue Charakterzeichnung der einzelnen Personen an Tieck erinnert, sondern er verstand auch bis zu einem gewissen Grade, die verschiedenen Rollen bei der Probe durch treffende Winke, durch charakteristischen Vortrag einzelner Stellen auf das Klarste dem Darsteller ersichtlich zu machen.

Er war 1849 nur nach Wien gekommen, um sein Stück „Die Karlsschüler" in Scene zu setzen, allein sowohl das Stück wie der Verfasser gefielen so sehr, daß man Laube die Direktion des Burgtheaters übertrug. Er machte sich mit einer rücksichtslosen Energie ans Werk, warf das ganze abgespielte Repertoire über Bord, und führte ein neues ein, dessen Princip er selbst mit den Worten ausgesprochen hat: „Mein Ideal war, nach einigen Jahren jedem Gast aus der Fremde sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien, und du wirst im Burgtheater Alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhundert Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, wirst sehen was von den romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann."

Mit diesem Ziele vor Augen hat er redlich gearbeitet, und wenn er dasselbe nicht ganz erreicht hat, liegt das mehr an gewissen Mängeln seiner ästhetischen Anschauung, als an einem bewußten Aufgeben desselben. Er hat stets eine künstlerische Begründung für seine Unternehmungen gesucht. Sein erstes Direktionsjahr war, getragen von einer Anzahl der größten Talente, welche das Theater je gesehen hat, eine fortgesetzte Reihe von Triumphen. Das Publikum kam bereitwillig und zollte ihm volle Anerkennung. Aber der begeistertste und andächtigste Zuhörer von allen war vielleicht ein kleiner Knabe, der sich in der Burg einfand, so oft sich irgend Gelegenheit dazu bot, und dessen kindliche Gedanken und Phantasien alle nur auf die Bühne gerichtet waren, welcher er dereinst als eine ihrer hellsten Zierden angehören sollte.

II.

Joseph Lewinsky ward am 20. September 1835 von unbemittelten katholischen Eltern zu Wien geboren, die ein kleines Kürschnergeschäft betrieben, das seit dem Jahre 1848 mehr und mehr zurückging. Er besuchte zuerst die deutsche Normalschule, und von seinem elften bis sechzehnten Jahre das Schottengymnasium, um sich auf die juristische Carrière vorzubereiten. Als Kind armer Eltern mußte er als Chorknabe beim Gottesdienst in der Schottenkirche mitsingen, und dies war, wenn man will, sein erstes Auftreten auf einer öffentlichen Bühne. Seine Lust zum Schauspielerberuf erwachte schon früh. Die glühende Liebe zur Poesie, welche sich später zu einem so tiefen Verständniß der Werke der Dichter ausbildete, machte sich Luft in einer jugendlichen Passion für die Bühne, und von seinem dreizehnten bis siebzehnten Jahre war er ein ständiger Zuschauer im Burgtheater. Daheim stellte er unermüdlich Versuche an, das Gehörte und Gesehene zu reproduciren, und obschon er es nicht weiter als zu einer bloßen Nachahmung brachte, dienten doch diese kindlichen Bestrebungen ihm als eine Art praktischer Schule im Auswendiglernen und in der Sprechübung. Er wurde dabei einzig von seinem Ohre geleitet, das von Kindheit auf für Rhythmus und Tonverhältnisse empfänglich war, und er suchte sich keineswegs Rechenschaft darüber zu geben, aus welchem Grunde der Satz gerade auf diese oder jene Art gesprochen werden solle: wenn die vergötterten Meister im Burgtheater die Worte so hergesagt hatten, war es recht, und Nichts anders war möglich, als ihnen sklavisch nachzuahmen. Den größten Einfluß auf ihn hatte Anschütz, und demnächst Fichtner, beides äußerst harmonisch entwickelte Künstler. Beide gehörten der alten Zeit an. Anschütz hatte in seiner Jugend starke Einwirkungen von Goethe's Schule und Iffland's Kunst empfangen, und war der gewaltigste Redner der deutschen Bühne. Edle Schönheit war sein Ideal. Fichtner besaß ein lebhaftes Naturell, das innerhalb scharfer Grenzen — das Graziöse war sein Fach — die vollkommensten Kunstwerke leistete. Er war der anmuthigste Mann, welchen je

das Theater besessen hat. Zu diesen beiden Idealen schaute der blasse, unschöne und ungraziöse Knabe empor und suchte sie bewundernd nachzuahmen; wenn er hörte, wie schön die Sprache von ihren Lippen klang, bemühte er sich ebenfalls, seine Rede so wohlklingend wie möglich zu machen, und es kam ihm niemals in den Sinn, daß sich hinter dem glänzenden Vortrag der Andern eine bedeutende Persönlichkeit verberge, welche blitzartig hervorleuchtete und die Form zerbrach, indem sie derselben Inhalt verlieh. Lewinsky sang monoton die Verse her; auf das Mienenspiel, auf die Geberde legte er gar kein Gewicht, höchstens suchte er runde und elegante Armbewegungen zu erlangen. Er, welcher dereinst so bedeutend werden sollte als charakterisirender Schauspieler, war als Knabe ein Vollblut-Akademiker.

1852 starb sein Vater, und im Mai des folgenden Jahres entschloß sich der siebzehnjährige Jüngling, statt die Universität zu beziehen, sich dem Schauspielerstande zu widmen. In einer kleinen autobiographischen Skizze, die vor längerer Zeit in der „Deutschen Schaubühne" (Jahrgang 1861, Heft 11) gedruckt wurde, erzählt er: „Ich wendete mich auf Anrathen eines Freundes an den damaligen Komparserie-Inspicienten des Burgtheaters, Wilhelm Just, trug ihm mein unabweisliches inneres Bedürfniß, Schauspieler zu werden, vor und bat ihn, mich unter seine Schüler aufzunehmen. Er sah mich mit einem mitleidigen, beinahe verächtlichen Blicke an, musterte den kleinen schmächtigen Studenten mit dem langen, auf die Schultern herabfallenden Haar, von oben bis unten, und gab mir den Rath, ich möge doch etwas Anderes unternehmen, denn für das Theater bringe ich nicht das Geringste mit. „Was wollen Sie mit einer solchen Figur spielen?" meinte er. „Zum Liebhaber sind sie weder groß noch schön genug, und für Charakterrollen zu unbedeutend. Da Sie ein verständiger und gebildeter Mensch zu sein scheinen, so ist es möglich, daß Sie es zu Etwas bringen, aber ich rathe durchaus ab." Er sprach natürlich zu tauben Ohren, und ich drang nur um so heftiger in ihn, mich wenigstens während kurzer Zeit auf Probe zu nehmen. Endlich gab er nach, sagte mir seine äußerst

mäßigen Bedingungen, und nahm mich auf, mit den Worten: „Versuchen Sie es, vielleicht gehören Sie zu den Auserwählten!““

Demüthig genug diente er nun von der Pike auf, indem er sich ein Jahrlang als Aushilfs-Statist beim Burgtheater verwenden ließ. Dann begann er auf eigene Hand Rollen zu studiren und sich ein Repertoire einzuüben, in welchem er auftreten könnte. Allmählich aber, als er in seiner geistigen Entwickelung fortschritt, ging ihm auch ein klares Licht über sich selbst, über seine Mängel und Schranken auf. Es leuchtete ihm ein, daß seine äußerlichen Mittel es ihm Alles eher als leicht machten, dem Kunstideale zuzustreben, das er noch beständig vor Augen hatte. War es möglich, mit seinem Gesicht und seiner Figur ein eleganter, ein schöner Schauspieler zu werden? Stand ihm nicht Alles im Wege?

Auf einer Photographie aus jener Zeit macht er ganz den Eindruck eines armen, überangestrengten Studenten. Er ist schmächtig und linkisch, die Kleider hängen schlotterig um die kleine, magere Gestalt; der Kopf neigt sich etwas vornüber; die scharfen Gesichtszüge mit den hervorstechenden Brauen, und die festgeschlossenen, dünnen Lippen deuten auf eine energische Intelligenz. Von einem Schauspieler oder Künstler, wie man ihn sich gern nach Byron'schem Muster vorstellt, ist hier Nichts, außer etwa dem reichen, schöngelockten Haar, und noch heutigen Tages, wenn Lewinsky die Bühne in seiner gewöhnlichen Tracht ohne Maske und Kostüm betritt, ähnelt er zumeist einem überwachten Gelehrten, und die schwarzen Kleider stehen ihm nicht besser, als einem Faust der Frack.

Die erste Zeit, nachdem er zum klaren Bewußtsein darüber gelangt war, in welchem schneidenden Gegensatz das Innere und Aeußere bei ihm stünden, war die schwerste in Lewinsky's Leben. Oftmals war er nahe daran, in Verzweiflung den hoffnungslosen Kampf aufzugeben. Wollte er Schauspieler sein, so mußte er jedenfalls mit einer Resignation beginnen, die mit Einem Schlage alles Lichte im Menschenleben von seinem Darstellungsgebiete ausschloß, und er war so jung, er traute sich so bestimmt das Vermögen zu, so manchen edlen Helden und schönen Ritters-

mann zu verkörpern, und empfand die heißeste Sehnsucht, romantisch zu träumen und lyrisch zu klagen. Marquis Posa, Egmont, Tasso, solcherlei Gestalten vor den Augen Tausender darzustellen, lohnte das Opfer eines Lebens. War es eigentlich noch Schauspielkunst, wenn man zu einem Sekretär Wurm und ähnlichen unsauberen Geistern herabsank? Die Schauspielkunst war ja Schönheit, edle Form und wohllautende Rede; die häßlichen Gestalten duldete man wohl auf der Bühne wie im Leben, aber doch nur als ein nothwendiges Uebel.

Und da er nicht komische Rollen spielen wollte — dazu fühlte er gar keinen Beruf, — war es sehr natürlich, daß er daran zweifelte, das Publikum mit seiner unbedeutenden Persönlichkeit gewinnen zu können. Sein ganzes Lebenlang, selbst als anerkannter und berühmter Künstler, hat Lewinsky mit dem beständigen Schönheitsanspruche des Publikums kämpfen müssen; derselbe hat ihn von Rollen ausgeschlossen, zu denen er seiner geistigen Anlage nach gerade vorwiegend begabt schien, unter Anderem ihm das erotische Gebiet absolut untersagt. Immer noch hört er als ewigen Refrain der Kritik: wie unglaublich es eigentlich sei, daß er Schauspieler geworden, und obschon er jetzt darüber lächelt und es recht ergötzlich findet, solchermaßen „jeden Hausknecht um seine Schönheit beneiden zu müssen," war doch in seinen Lehrjahren dies unaufhörliche Brüten über sich selbst aufreibend für Seele und Talent. Damals war er ja nicht überzeugt davon, daß das Aeußere wirklich nur das Aeußerliche in der Kunst sei und daß es ihm nicht am Wesentlichen mangle.

Ein Buch, durch welches er eine bestimmte Schauspielerpersönlichkeit kennen lernte, flößte ihm endlich den Muth ein, dessen er so sehr bedurfte. Er schreibt selbst in einigen mir vorliegenden kurzen Notizen: „Mir fiel damals ein Buch von ganz besonderem Werth in die Hände: Laube's Moderne Charakteristiken. Es enthielt eine meisterhafte Schilderung von Seydelmann's Persönlichkeit und Bedeutung. Das Buch ermuthigte mich und ward mir ein Leitstern in meinen Kämpfen und, was mir vom größten Nutzen war, ich lernte daraus, wie viel Kenntnisse und artisti-

scher Verstand, wie viel Wort und Gedanke für den Schauspieler bedeuten."

Laube's Abhandlung ist unter dem Eindrucke von Seydelmanns Gastvorstellungen zu Berlin in den dreißiger Jahren geschrieben. Zu der Zeit herrschte auf der berliner Hofbühne die ganze rhetorische Manier der weimar'schen Schule, welche in der Literatur ihr entsprechendes Seitenstück in den historischen Schauspielen des damaligen Hoftragikers und unermüdlichen Dramenfabrikanten Ernst Raupach fand. Die hohlen Phrasen des Dialogs erforderten gebieterisch die salbungsreiche Deklamation. Die Folge davon war, daß die Gebildeten mehr und mehr das Interesse am Theater verloren, obschon dasselbe nicht wenige gute Kräfte besaß, während Adel und Hof sich nur um die Oper und das Ballet kümmerten. Es war Seydelmann vergönnt, einen Umschlag in der Stimmung zu bewirken. Er war, wie Laube sagt, kein Genie, und es würde unverständig sein, ihn mit einer Heldennatur wie Fleck oder einem romantisch Inspirirten wie Ludwig Devrient in Vergleich zu stellen. Laube charakterisirt ihn als „einen verständigen, gescheiten Mann, mit einer feinen, scharfsinnigen Phantasie, der seine Rolle um und um besieht, das Antlitz derselben nach allen Seiten und Verhältnissen zukehrt, und sie dann mit allen Nuancen, die sich ihm darbieten, völlig in sein eigenes Individuum aufnimmt, und dies sein ursprüngliches Ich so lange von dem fremden drängen läßt, bis dies überall Platz gefunden hat, bis Seydelmann dem jedesmaligen Charakter völlig gewichen ist. So erscheint er stets ein ganzer, ein anderer Mensch auf den Brettern, jedes allgemeine Schema des Sprechens, des Agirens, die ganze gewöhnliche Schauspielermanier wird von ihm vernichtet und rettet das Einzelne, die Person, die Physiognomie, den besonderen, individuellen Menschen aus der trostlosen Allgemeinheit unserer Schauspieler."

Diese Worte hätten über Lewinsky geschrieben werden können, wie er sich jetzt zum selbstständigen Künstler entwickelt hat, und noch treffender ist folgender Satz: „Seydelmanns Worte prägen sich wie Hautreliefs dem Gedächtnisse ein. Darin

liegt vielleicht das Hauptgeheimniß seiner theatralischen Macht: er deklamirt nicht, er recitirt nicht — er spricht."

Also: sprechen im Gegensatze zu schön recitiren, das war der Gedanke, der wie ein Blitz in die Seele des jungen Lewinsky fuhr. Seine Gestalt wollte niemals den Zuschauern imponiren, und er hatte zu seiner äußersten Verzweiflung erkannt, daß nicht einmal seine Stimme dem Ideal, das er sich gestellt hatte, gewachsen sei. Sein Organ war hart und hatte einen hohlen, dumpfen Klang. Unmöglich für ihn, in weichen einnehmenden Lauten hinzuschmelzen, oder tragisch zu wüthen! Es lag weder das sanfte Rieseln der Quelle, noch der erschütternde Donner in seiner Stimme, weder Fichtners hinreißende Melodie, noch Anschützens brausender Kampfgesang. Aber wenn es nun nicht darauf ankam, zu singen, sondern zu sprechen, sich verständlich zu machen, tauchte nicht dann ein Schimmer von Hoffnung für ihn auf? Er wußte es noch nicht, aber er glaubte auf dem rechten Wege zu sein, und ohne Bedenken gab er sich seiner flammenden Leidenschaft hin, und sprang mitten ins Theaterleben hinein.

Seine Wanderjahre begannen. Er streifte ein paar Jahre lang bei kleineren Schauspielergesellschaften in den österreichischen Provinzen umher, und erwarb sich Bühnenpraxis, indem er Rollen aus den verschiedenartigsten Fächern spielte. Die neue Anschauung, welche er von seiner Kunst erlangt hatte, vermochte er noch nicht in die Wirklichkeit zu übertragen, so lange er der schönen Deklamation huldigte. Er mußte sich damit begnügen, das Leben und Streben des großen Schröder in der trefflichen Monographie zu studiren, die sein langjähriger Freund und Bewunderer Meyer geschrieben hat, — ein Buch, das man sofort jedem angehenden Schauspieler in die Hand geben sollte. Endlich, gegen Schluß des Jahrer 1856, traf er zu seinem Glück einen der wenigen vorzüglichen Descendenten der Hamburger Schule, Heinrich Marr, welcher seine Lehrjahre bei dem strengen und eifrigen Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schmidt verbracht hatte, der selbst unter Schröders Augen herangewachsen war, und unermüdlich für dessen Ideen wirkte. Als Marr als Jüngling

sich von ihm verabschiedete, hatte Schmidt es ihm zur Pflicht gemacht, jene Traditionen in Ehren zu halten und einer jener Apostel zu werden, die nach Schröders Tode seine Lehre verbreiteten. Schmidts letzte Worte zu ihm waren: „Muthig vorwärts, und Respekt vor dem Ganzen!"

Er nahm Schmidts Worte als eine Art von Weihe und zog in die Welt hinaus als ein begeisterter Herold für „die heiligen Kämpfer Eckhof und Schröder, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, das Gedeihen des organischen Ganzen der Schauspielkunst zum Ideal ihrer Berufsgenossen zu erheben."

Horchend saß Lewinsky zu den Füßen dieses Mannes. Zum ersten Mal traten ihm die Gedanken im Leben entgegen, die er bisher nur aus Büchern kannte, und die ihm noch nicht recht in Fleisch und Blut übergegangen waren. Fortan sollten die beiden großen Grundsätze Schröders: Volle Wahrheit im Spiel und unbeschränkte Einordnung in das Ganze, ihm als Leitsterne leuchten. Er schreibt selber: „Ich lernte in Wirklichkeit Schröders Weg gehen und meinen Ideen Form geben. Die Wahrheit ward jetzt nach Schröders Lehre mein höchstes Ziel, und erst in zweiter Reihe forschte ich nach den Gesetzen der Schönheit. Die Gestalt richtig zu zeichnen, ward mir zur Hauptsache, wogegen die Farbe und Einkleidung derselben sich ganz nach dieser richten mußten." —

Er war glücklich darüber, zu wissen, daß dem Ziel gegenüber, welches er sich jetzt gestellt hatte, seine äußeren Mängel weniger bedeuteten, und ging daher vollständig getröstet ans Werk. Er sollte ja nicht mehr den Zuschauer die innere Unwahrheit der Gestalt dadurch vergessen machen, daß er sein Ohr mit dem einschmeichelnden Klang der Stimme, sein Auge mit strahlender Schönheit bestäche. Jetzt galt es nur, einen Wirkungskreis zu finden. An den kleinen Theatern wollte er nicht länger bleiben. Und obschon seine Kameraden in Brünn ihm eifrigst davon abriethen, dies Jahresengagement, wo er doch einige Gage erhielt, zu verlassen, und ihm aufs Bestimmteste weissagten, daß er im nächsten Sommer Hunger leiden würde, trieb sein Streben ihn doch fort. Wohin er gehen sollte, wußte er kaum. Er hatte

Lust, sich beim Breslauer Theater engagiren zu lassen, aber wie war es möglich, daß der Direktor desselben ihn, den ganz unansehnlichen Provinzschauspieler, von dem nie ein Blatt gesprochen hatte, annehmen würde? Da fiel es ihm ein, sich an den Mann zu wenden, dessen Bühnenthätigkeit er die tiefsten Eindrücke seiner Jugend verdankte, und dessen geschriebenes Wort entscheidend auf sein Leben gewirkt hatte. Er beschloß, sich nach Wien zu dem mächtigen Burgtheater-Direktor Laube zu begeben, und ihn um Erlaubniß zu bitten, eine Probe vor ihm ablegen zu dürfen. Wollte Laube ihm dann ein Tüchtigkeitsattest ausstellen, so konnte er mit diesem in der Tasche getrost nach Breslau reisen. Und Laube mußte ihn ja verstehen, wie er Seydelmann verstanden hatte!

Im Frühling 1858 traf er bei Laube ein, in dessen Schrift über das Burgtheater man einen Bericht über die erste Begegnung der Beiden findet, welche einander bald so vollständig ergänzen sollten.

Laube erzählt:

„Eines Tages stellte sich mir ein junger Mensch vor, mit der Bitte, ihm ein Probespiel zu gewähren. Wozu? fragte ich, und betrachtete das dürftig aussehende Menschenkind im engen schwarzen Frack, mit blassem Antlitze. Nichts erschien voll an ihm, als das dunkelblonde Hauptthaar, welches dicht und üppig das Gesicht beschattete.

Wozu? — „Ich möchte nach Deutschland hinaus an eine mittlere Bühne, und ein Zeugniß von Ihnen über dies Probespiel würde mir nützen.“ — Das wurde anspruchslos und verständig gesprochen, und ich bot ihm einen Sessel, nach seiner offenbar kurzen Vergangenheit fragend. Er kam vom Theater in Brünn und hatte Charakterrollen buntester Mischung gespielt. — „Auch humoristische?“ — „Mit dem Humor steht es wohl zweifelhaft,“ erwiderte er mit dem Lächeln einer Liebhaberin, die Abschied nimmt von den verführerischen Rollen. Diese Resignation, so selten bei den Künstlern, interessirte mich und ich sprach nun länger, sprach wohl eine Stunde mit ihm. Diese Stunde entschied. Die kleine Gestalt war mir in den Hintergrund ge-

treten, das ganze Wesen sprach mich an, flößte mir Zutrauen ein — ich bewilligte ihm ein Probespiel und bestimmte dazu, gemäß dem Eindrucke, welchen er mir gemacht, die Rolle des Carlos im „Clavigo.“ “

Als die Probe vorüber war, sagte Laube ihm sofort; „Ich engagire Sie; Sie können sich mit kleinen Rollen beim Publikum einführen.“ Lewinsky war entzückt, nicht im Traum hatte er auf ein solches Resultat gehofft; jetzt sollte er also wirklich auf der weltberühmten Bühne des Burgtheaters inmitten der großen Künstler auftreten, die er als Knabe bewundert hatte.

Die Zeit verstrich indeß, und es wurde Nichts aus seinem Debüt. Die Sache war die, daß Laube nicht recht mit sich selbst darüber in's Reine zu gelangen vermochte, welches die rechte Weise sei, den jungen Mann einzuführen. „Bescheiden oder zuversichtlich? Bescheiden, in kleinen Rollen, war das Natürliche. Aber ich war eingenommen für die klare Rede des jungen Mannes und sah, daß er seinen Körper graziös bewegte und daß er beim Studium der Rolle leicht zu steigern war, ohne irgendwie unkünstlerisch und unwahr zu werden in der Steigerung.“

Endlich sagt Laube eines Abends zu ihm: „Bei einem so eigenthümlichen Gepräge, wie dem Ihrigen, nützt es Nichts, mit kleinen Rollen zu probiren; Sie sollen als Franz Moor auftreten!“ Lewinsky war wie aus den Wolken gefallen und versuchte Einwendungen zu machen und nach besten Kräften zu remonstriren, aber Laube bestand, wie immer, auf seinem Stück, und erklärte, daß er mindestens so Viel wage, wie Lewinsky. Der Tag für sein Debüt wurde also bestimmt.

Es entstand großer Lärm in Wien, als dies bekannt wurde. Man schrie über Entweihung, über thörichtes, unerlaubtes Experimentiren mit einem kleinen Provinzschauspieler, und überfluthete Laube mit Vorwürfen. Er sagt selbst: „Sehr behaglich war mir auch nicht zu Muthe, aber der junge Franz Moor zeigte Courage ohne Uebermuth, ich fühlte mich berechtigt zu dem Wagniß, wir blieben Beide fest, und der Tag kam. Der junge Mann war auch ein Wiener Kind; das werden ja doch, dachte

ich, die Wiener zu schätzen wissen, wenn ohne Ahnenbrief und ohne Ansehen der Person dem jungen Talente die Bahn geöffnet wird. Sie wußten es zu schätzen. Das Haus bis zum Giebel füllend waren sie gekommen und horchten in Todtenstille, und als der junge Franz seine erste große Scene gespielt — war Alles entschieden. Einstimmiger Beifall überschüttete den jungen Schauspieler, und eine erste Kraft im Charakterfache wurde getauft an diesem Abende mit dem Namen Joseph Lewinsky."

Was unerhört in der Geschichte des Theaters war, der Debütant mußte, trotz der entgegenstehenden Bestimmungen des Reglements, noch einmal spielen. Die Presse überschüttete Lewinsky mit Lobsprüchen, und, was mehr war, die gute wiener Kritik erkannte, daß Lewinsky's Triumph ein Principiensieg sei. Es existirte derzeit in Wien eine Monatsschrift für Theater und Musik, welche von zwei Brüdern, den Fürsten Czartoryski, herausgegeben ward, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, eine rücksichtslose und strenge Kritik der Theaterleistungen zu liefern. Die Zeitschrift bestand mehrere Jahre und stiftete viel Nutzen. Die Herausgeber waren keineswegs Aesthetiker von Fach, aber sie bewiesen einen niemals fehlgehenden Bonsens im Kunsturtheil und wußten auf das Sicherste zwischen Echtem und Falschem zu unterscheiden, und sie waren echt adelig als Journalisten.

Sie schrieben, nachdem sie mit warmen Worten Lewinsky's Talent anerkannt hatten, daß sie sich besonders darüber freuten, in seinem Debüt ein Princip zu Worte kommen, eine bestimmte künstlerische Richtung und eine Schauspielerschule hervortreten zu sehen, die ihre Wurzel in der Natur und der gesündesten Kunstanschauung habe. Sie fanden, daß er ein echter Abkömmling der alten Burgtheaterschule sei, da er alle Kennzeichen der wiener Schule besitze: den fließenden Vortrag, die innere Wärme und farbenreiche Modulation in der Rede, die fest geschlossene und formell abgerundete Geberde, die lebenskräftige Wiedergabe des Charakters sowohl im Grundtone wie im kleinsten Detail, und dabei die instinktive Scheu vor allem Zuviel.

Diese Aeußerungen treffen sicherlich den Nagel auf den Kopf. Die Burgtheatertradition war ja auf Schröders natura-

listische Principien begründet, wie dieselben im Lauf der Jahre von Männern, die aus der weimarschen Schule hervorgegangen, beeinflußt worden waren. Lewinsky hatte in seiner geistigen Entwickelung die entgegengesetzte Bewegung durchlaufen, indem er als „Weimaraner" begonnen und als „Hamburger" geendet hatte, und seine ganze fernere Thätigkeit auf dem Burgtheater — denn an diesem hat er seit seinem Debüt ununterbrochen als Schauspieler und Instruktor gewirkt — bestand darin, an allen Punkten die weimarsche Manier zurückzudrängen und den Schröderschen Grundsätzen zum Siege zu verhelfen, — in solcher Art jedoch, daß er die alte Kunstanschauung modern, d. h. exakt machte, wenn man dies Wort für das Thun eines Schauspielers nicht zu kühn findet. Goethe gegenüber erklärt er die Wirklichkeit an und für sich für schön, und betrachtet sodann Schröder gegenüber jede Aufgabe nicht allein vom psychologischen sondern auch vom historischen Standpunkte. Schröder spielte Molière's Geizigen mit der größten psychologischen Tiefe, aber als einen deutschen Geizhals; Lewinsky spielt die Rolle auf ranzösische Art, nimmt in der Behandlung der Repliken, in Mienenspiel, Kostüm, Bühnenauffassung beständig Rücksicht auf die Traditionen des Théâtre-Français, und bemüht sich im Ganzen, sie so zu spielen, wie Molière sie ausgeführt zu sehen wünschte. Und andererseits, wenn Anschütz Nathan den Weisen spielte, so trat das rhetorische Moment sehr stark hervor, und er erreichte durch seine wundervolle Stimme Wirkungen, mit denen Lewinsky niemals wetteifern konnte. Dagegen charakterisirt dieser die Rolle schärfer, als Anschütz; er stützt sich in seiner Auffassung des Lessingschen Gedichtes auf Dasjenige, was Männer wie Kuno Fischer oder David Strauß darüber geschrieben haben, und ist dadurch im Stande, das typisch Jüdische an der Figur hervorzuheben, zugleich aber darauf bedacht, die von Anschütz überkommene Tradition festzuhalten, d. h. die Würde und Hoheit Nathans zu wahren.

Man sieht, es ist ein Plus in die Auffassung gekommen, ein Etwas, das sich nur als eine Verschmelzung von Kunst und Wissenschaft bezeichnen läßt. Wundert man sich, daß von Wissen

die Rede sein kann, wo es sich um die Schauspielkunst handelt? Jeder weiß ja doch, daß in die äußeren Formen derselben, in Kostüm, Möblirung und Dekoration, die Wissenschaft schon eingedrungen ist. Und sollte dies nicht auch von dem Kerne der Kunst gelten, heut zu Tage, wo jeder Mann der Wissenschaft ein Stück Poet, jeder Dichter, ja selbst jeder Maler ein halber Wissenschaftsmann ist? Man verlangt vom Dichter, daß er die großen Aufgaben seiner Zeit verstehe und sein Gedicht von ihnen durchdringen lasse, und man fordert nicht einmal gewöhnliche Bildung vom Schauspieler, welcher der Dolmetsch des Dichters sein soll! Indeß, gemeiniglich ist der Schauspieler eben so bornirt wie das Publikum. Er will nur Künstler sein, er spricht mit Nasenrümpfen vom Reflektirten und vom Mit-Verstand-Spielen, und glaubt nur an die Inspiration. Er fühlt seine Rolle, er versteht sie nicht.

Aber diese alten Phrasen täuschen Keinen mehr. Um zu verdolmetschen, was die größten Geister aller Zeiten, was Shakespeare, Molière und Goethe geschrieben haben, ist zuerst und vor Allem erforderlich, daß man ihre Worte verstehe. Und dazu bedarf es umfassender Bildung und Kenntnisse. Der Schauspieler muß auf der Höhe der Bildung seiner Zeit stehen. Thut er das nicht, so mag er Operetten und Farcen und alle leichte Tageswaare spielen, aber er verdient nicht den Namen des Künstlers. Alle wirklich großen Schauspieler sind hochgebildete Männer gewesen, die nichts Menschliches von sich fern hielten und beständig ihr Wissen und ihre Erfahrung zu erweitern suchten.

Von dem Augenblick an, wo Lewinsky sich einer künstlerischen Mission als Schauspieler gewiß war, hat er keine Anstrengung gescheut, sie so würdig wie möglich zu erfüllen. Er hat sein ganzes Leben hindurch studirt und gearbeitet, um sich zu bilden. Kein wichtiges Literaturerzeugniß ist ihm fremd, wenn er auch natürlich am besten in der dramatischen Poesie bewandert ist. Keine der Fragen unserer Zeit ist spurlos an ihm vorüber gegangen. Er hat alle Strömungen der Zeit auf seinen Geist wirken lassen; aber leider steht er unter den Genossen seines

Standes mit dieser seiner hohen Auffassung der Schauspielkunst ziemlich einsam da.

III.

Lewinsky wurde in seinen Bestrebungen kräftig von Laube unterstützt. Sie gehörten Beide derselben Schule an, und Laube war glücklich darüber, endlich einen Schauspieler zu finden, welcher dasselbe wollte, wie er, und welcher jedesmal froh war, wenn er ihn korrigirte und ihm wieder auf die rechte Spur half, so oft er dieselbe zu verlieren im Begriffe stand.

Lewinsky war bei seinem Eintritt in's Burgtheater im Stande, dieselben Schauspieler, welche er vordem nur bewundert hatte, kritisch zu beurtheilen. Anschütz war ja Schuld daran, daß er sich einstmals ganz auf den musikalischen Vortrag verlegt hatte. Jetzt kümmerte er sich nicht mehr um diese Einseitigkeit bei dem Meister, auf die er als Anfänger allein geachtet hatte, um so mehr als Anschütz in seinen besten Rollen die Manier der weimarschen Schule überwand und ganz natürlich spielte, ohne die Verse abzusingen. Bei seinem täglichen Zusammenspiel mit diesem großen Künstler studirte Lewinsky ihn auf's Genaueste und lernte Alles von ihm, was er von ihm lernen konnte. Er suchte sich sorgfältig Rechenschaft darüber zu geben, nach welchen Gesetzen Anschütz handelte. So sagt er: „Von Anschütz lernte ich den Entwurf der Figur in großen Zügen und das sorgfältige Unterordnen der Einzelnheiten, welches darauf gerichtet ist, den Eindruck der Hauptkontouren nicht zu verwischen. Sodann lernte ich, große rhetorische Aufgaben auf dem epischen wie auf dem dramatischen Gebiete zu lösen, und endlich die Bildung des Tones, die Entwickelung und die Modulationen desselben, worin er ein nie zu erreichendes Muster war."

Laube war das nothwendige Korrektiv gegen den Einfluß der Anschütz'schen Rhetorik. Sobald Lewinsky nur mit einem Worte in eigentliches Deklamiren verfiel, kam Laube mit den trockensten Einwendungen. „Ich war mit wenigen Ausnahmen," schreibt Lewinsky, „von der Richtigkeit der Ansichten Laube's überzeugt, die ja mit meinem eigenen Ziel zusammen-

fielen, ich lernte unendlich Viel von ihm, weil er es verstand, durch sein Vorlesen praktisch zu unterrichten. Sein umfassender Verstand und seine geistvolle Behandlung aller Gegenstände, die mit dem Theater in Zusammenhang standen oder nur den leisesten Bezug auf dasselbe hatten, übten einen im hohen Grade erweckenden Einfluß auf mich. Ich ward jetzt vollkommen klar darüber, was das einfache, schlichte, treffende Wort ohne irgend welchen musikalischen Zusatz bedeute, und sah ein, daß man es nur auf diesem Wege erreicht, dem Zuschauer die Blüthe des dichterischen Gedankens zu bieten, den Stoff zu überwinden, und den vollen Eindruck der Wahrheit, die schöne Illusion, zu ermöglichen."

Es war besonders deshalb so nothwendig für Lewinsky, Laube zur Seite zu haben, der ihn jedesmal am Aermel zupfte, so oft er aus der natürlichen Rede in die Deklamation verfiel, weil er wegen seines großen Vorlesertalentes nach seinem Debüt in Wien gleich in die Mode gekommen war. Er ist unbestritten in diesem Augenblick einer der mustergültigsten Sprecher der deutschen Bühne. Bei Vorlesungen ist ja die Macht der Phantasie uneingeschränkt. Er vermag auf's Vollkommenste den malerischen Klang der Worte zu benutzen, um die Stimmung hervorzurufen, und gleichzeitig den Gedanken mit einer Art mathematischer Deutlichkeit darzustellen. Es wurde auch ununterbrochen auf ihn als Deklamator Beschlag gelegt, und er mußte bei der großen Menge von ästhetischen Soiréen assistiren, die in einer Residenz wie Wien gegeben werden. Die Fürsten Czartoryski hielten es für nöthig, ihn davor zu warnen, seine Künstlergaben als Paradenummern bei Koncerten und als Modeartikel in Theegesellschaften zu vergeuden, räumten aber gleichzeitig ein, daß man seit lange keinen Vorleser so hohen Ranges gehört habe. Lewinsky lief jedoch keine Gefahr, ein verzärtelter Virtuos zu werden. Vor Allem schützte ihn davor eine rücksichtslose Selbstkritik und das Bedürfniß der Wahrheit. Er war gleich Anfangs mit zu großem Jubel begrüßt worden, als daß nicht ein Umschlag in der Stimmung eintreten mußte. Derselbe blieb auch nicht aus.

Lewinsky mußte sich von Rolle zu Rolle in der errungenen Stellung befestigen, oder vielmehr dieselbe neu erringen. Die meisten großen Aufgaben, welche er sich stellte, sind zuerst mit prüfender Vorsicht aufgenommen worden; doch so widerspenstig sich auch das Publikum zeigte, es hat beständig Lewinsky Recht geben müssen. Aber wenn man ihm auch das Vermögen, Leidenschaften darzustellen, einräumte, die erotische Leidenschaft hat man doch von seinem Gebiet ausgeschlossen. Liebhaber kann er nicht sein, und Held kann er auch nicht sein.

Das waren die beiden Grenzpfähle, welche der Bahn Lewinsky's errichtet waren. Das hatte er selbst in dem bitteren Kampfe erfahren, den er, halb verzweifelnd an der Möglichkeit, Schauspieler zu werden, schon als Anfänger geführt hatte, das haben Publikum und Kritik ihm zum Ueberflusse sein ganzes Leben hindurch wiederholt. Aber der Kampf mit den Hindernissen der Materie gegen seinen rastlosen Geist ist auch der Inhalt seines Lebens geworden; er mußte die Leute zur Anerkennung zwingen durch die verzehrende Leidenschaft, durch die von den Vorbildern ererbte Breite und Größe in seinem Spiel. Verstand in der Anordnung aller Details der Rolle, Adel und Geschmack in der Anschauung, Leidenschaft und Lebendigkeit in der Ausführung, das sind die drei Eigenschaften, welche die Art seiner Kunst bezeichnen.

Er hat sich, auf diese Eigenschaften gestützt, im Laufe der Jahre ein reiches Repertoire erworben, welches eine weite Scala von Empfindungen und geistigen Charakterzügen der Menschenseele umfaßt. Aber das gemeinsame Merkmal, das alle seine Darstellungen an sich tragen, ist die reine Tradition der alten Schule des Burgtheaters, die keine Unschönheit und Verzerrung duldet, sondern die Bescheidenheit der Natur in dem Sinne zum Ausdruck bringt, in welchem Shakespeare dies Wort verstanden hat. — Sein Repertoire umfaßt bis heute an 200 Rollen. Die nachbenannten bezeichnen etwa den Umfang seines Könnens: Franz Moor in „Die Räuber", Miller und Wurm in „Kabale und Liebe", Muley Hassan in „Fiesco", Octavio Piccolomini in „Wallenstein", Shrewsbury in „Maria Stuart", Atting-

hausen in „Wilhelm Tell", Philipp II. in „Don Carlos", Mephistopheles in „Faust", Carlos in „Clavigo," Oranien in „Egmont", Antonio in „Tasso", Nathan in „Nathan der Weise", Marinelli in „Emilia Galotti", Zanga in „Der Traum ein Leben", Oberpriester in „Des Meeres und der Liebe Wellen", Borotin in „Die Ahnfrau", Rhamnes in „Sappho", Rudolf II. in „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg", Herzog Ernst in „Agnes Bernauer", Tischlermeister Anton in „Maria Magdalena", Förster Ulrich in „Der Erbförster", Cassius in „Julius Cäsar", Hamlet in „Hamlet", Jago in „Othello", Menenius Agrippa in „Coriolan", Johann von Gaunt in „Richard II.", Lorenzo in „Romeo und Julia", König Johann in „König Johann", Karl VI. in „Heinrich V.", Kardinal Winchester in „Heinrich VI.", Shylock in „Der Kaufmann von Venedig", König Richard III. in „Richard III.", Perin in „Donna Diana", Theramen in „Phädra", Harpagon in „Der Geizige," Michonnet in „Adrienne Lecouvreur", Marquis in „Das Fräulein von Seiglière", Michel Perrin, Gringoire und Didier in den gleichnamigen Stücken, Dufouré in „Die Biedermänner", Giboyer und Marquis von Auberive in „Ein Pelikan".

Verständniß der Menschen und der Dichtungen, Würde in seinem persönlichen Auftreten, leidenschaftliche Hingabe an seine Kunst bezeichnen das persönliche Wesen Lewinsky's. Was ist zuletzt alle Schauspielkunst wie alle Poesie anders, als die Umsetzung eines Gefühls und Verlangens in ein anderes Gefühl und Verlangen? Wenn Shakespeare selbst nicht ehrgeizig gewesen wäre, hätte er „Richard III." nicht schreiben können. Sein Ehrgeiz hatte sicher ein anderes Ziel, als Herrlichkeit und Macht, aber weil er Dichter war, vermochte er sein individuelles Gefühl in ein anderes und allgemeineres umzusetzen. So setzt auch Lewinsky seinen Kampf wider alle Hindernisse des Lebens in Richard's alle Schranken durchbrechenden Ehrgeiz um. Daher die täuschende Wahrheit seines Spiels. Eine voll ausgetragene dichterische Gestalt ist ein Konglomerat typischer Charakterzüge, welche individuell gemacht worden sind, und es ist die Aufgabe des Schauspielers, das Individuelle wieder hervorzurufen, so daß

wir es als ein Allgemeines empfinden. In keiner Rolle hat Lewinsky diese Aufgabe vollkommener gelöst, als in seiner Darstellung von Schillers Franz Moor, dieser Darstellung eines leidenschafterhitzten Kampfes gegen die Schranken der Natur.

Als Franz Moor errang er sich zuerst Ansehen und Ruf als Schauspieler, und in dieser Rolle hat er stets in allen deutschen Städten seine größten Triumphe gefeiert. Und doch ist die Rolle fast abgespielt. Es giebt keinen unter Deutschlands großen Charakterschauspielern, seit Iffland zum ersten Mal das Erstlings-Drama des jungen Regimentsarztes gespielt hat, der nicht als Franz Moor auf der Bühne umhergeschlichen wäre, und Darstellungen wie die Ludwig Devrients und Dawisons sind hoch berühmt. Nichtsdestoweniger ist die Rolle an und für sich unwahr und übertrieben. Sie ging aus einem Studium der Shakespeare'schen Figuren Richard III. und Jago hervor; Schiller erklärt selbst in seiner Vorrede, daß er sich den Zweck vorgezeichnet habe, das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit zu enthüllen, und in seiner kolossalischen Größe vor das Auge der Menschheit zu stellen. Er fährt fort: „Das Laster wird hier mit seinem inneren Räderwerk ganz entfaltet. Es löst in Franzen all die verworrenen Schauer des Gewissens in ohnmächtige Abstraktionen auf, skeletisirt die richtende Empfindung, und scherzt die ernste Stimme der Religion hinweg. Wer es einmal so weit gebracht hat, seinen Verstand auf Unkosten seines Herzens zu verfeinern, dem ist das Heiligste nicht heilig mehr — dem ist die Gottheit Nichts — beide Welten sind Nichts in seinen Augen."

So wie „Die Räuber" auf den deutschen Bühnen gespielt werden, wo die mannheimer Theaterausgabe überall benutzt wird, will jedoch Schillers Charakteristik von Franz nicht mehr passen. Franz ist kein reflektirter Schurke mehr, denn fast alle Reflexionen, welche ihn zum echten Bruder des ebenfalls stark philosophirenden Karl Moor machen, sind gestrichen. Es bleibt nur eine Figur zurück, welche die Quintessenz alles Dessen ist, worüber Schiller in seiner jugendlich phantastischen Art nachgedacht und gegrübelt hatte, die Quintessenz seiner Theorie von Moral, Pflicht und Gewissen. Denn man darf seine Vorrede

nicht ganz wörtlich nehmen. Es war ihm nicht so sehr darum zu thun, das inkarnirte böse Princip darzustellen, oder als strafender Moralist aufzutreten. Stark beeinflußt von der ganzen rationalistischen Tendenz der Zeit, eifrig nach einer moralischen Richtschnur suchend, um zwischen Gut und Böse zu unterscheiden, hatten seine Reflexion und seine Phantasie ihn dahin geführt, eine Gestalt zu zeichnen, welche die Frage nach der Berechtigung der natürlichen Triebe klar machen sollte. In Franz ist Etwas von den Schrecknissen der französischen Revolution. Er ist der jüngere Sohn, aber er will trotzdem seinen Vater beerben, er ist häßlich und verhaßt, aber er will doch das Weib besitzen, das seinen schönen Bruder liebt, er hat schlauen Verstand, Willen, Leidenschaft, er ist im Stande, zu erreichen, was er begehrt; wäre sein Ziel ein bedeutendes und nützliches gewesen, so wäre er ein großer Mann geworden, aber es ist zu klein und selbstsüchtig, und er wird nur ein großer Verbrecher.

Man versteht jetzt leicht, woran es lag, daß gerade diese Rolle wie geschaffen für Lewinsky war. Kampf wider die natürlichen Hindernisse war sein Leben. Das Triumphiren des Verstandes, des Geistes über alle Mängel des Körpers war es, was er selbst erstrebte, und so hatte er jenen persönlichen Berührungspunkt mit der Rolle, ohne den ein Schauspieler niemals eine tragische Gestalt zu verkörpern vermag. Es war Fleisch von seinem Fleisch, Blut von seinem Blut in dem Franz Moor, den er spielte.

Allein er giebt mehr als das Persönliche, das ihn nur in den Stand setzt, Franzes Seelenleben charakterisch zu gestalten. Er stellt das Böse in ihm typisch dar. Jeder von uns erkennt sich in Lewinsky's Franz selbst wieder. Er erschließt uns, wie jeder große Künstler, den tiefsten Einblick in unser eigenes Gefühlsleben, in unsere innerste Natur. Er läßt uns erkennen, daß wir Alle mit allen Trieben, allen Wünschen, allen Instinkten geboren sind. In unseren Gedanken sind wir Alle mehr oder minder Franz Moors, wünschen uns in den Besitz der Macht, welche uns nicht gebührt, des Weibes, auf das wir am allerwenigsten einen Anspruch erheben dürfen. Das Leben ist ein

beständiges Accordiren. Wer nicht all seine Wünsche und Leidenschaften auf ein gutes Ziel zu koncentriren sucht, wird ein Verbrecher wie Franz. Das ist der allgemeine Eindruck der Rolle, wie Lewinsky sie gestaltet.

Ich will in der Kürze den Verlauf dieses gewaltig ergreifenden Spiels darstellen. Franz ist im ersten Auftritt ruhig und zurückhaltend. Er ist in der ersten Scene gegen den Vater höflich, kalt und rücksichtsvoll. Er betrügt ihn wie ein Mensch, der ein gutes Gewissen hat, mit einem vollen und klaren Bewußtsein dessen, was er thut. Im zweiten Akte, als der Tod des Vaters sich ihm zu lange verzögert, ist er finsterer und brütender, aber sobald Hermann erscheint, ist er lustig und voll Bonhommie gegen ihn, und überredet ihn, als wäre es gar Nichts, weiter Nichts als ein lustiger Spaß, die Botschaft von dem Tode des Bruders zu überbringen.

Als Hermann nun die Botschaft überbringt, sind alle Nerven Franzens gespannt, sein Auge heftet sich unruhig auf den Vater, um zu erlauern, welchen Eindruck die Botschaft auf ihn machen wird: er beugt sich vor in seiner Stellung auf der entgegengesetzten Seite der Bühne, die Finger krampfen sich in den spanischen Mantel in der gewaltsamen Spannung, in der er sich befindet: wird diese Botschaft den Vater tödten? Allein, so unruhig er auch ist, vermag er doch nicht ein Lächeln zu unterdrücken, als der Vater darüber klagt, daß sein Fluch den Sohn in den Tod gejagt habe. Bei Hermanns Erzählung von Karls letzten Augenblicken umklammert er den Vater, wie vom tiefsten Mitleid ergriffen, benutzt aber die Gelegenheit, um nachzufühlen, ob das Herz desselben noch kräftig schlägt, und eine wilde Freude blitzt aus seinen Augen, als er die Mattigkeit des Vaters bemerkt. Dieser sinkt kraftlos im Sessel zurück, und Franz glaubt schon das Spiel gewonnen; allein da beginnt der Alte wieder zu wehklagen, und Franz fährt in rasendem Zorn hin und her im Gemach, bis Hermann ihm das Schwert überreicht, damit er die Worte lese, die Karl mit seinem Blute darauf geschrieben: „Franz, verlaß meine Amalie nicht!“

Und hier kann man Lewinsky's wunderbare Meisterschaft in der Art und Weise bewundern, wie er diese Worte liest. Es geschieht ohne Ueberzeugung. Er ist etwas verlegen dabei, sich so überrascht stellen zu sollen, er weiß ja so gut, was er selbst geschrieben hat, So würde nie Jemand erstaunen, dem wirklich etwas Unerwartetes begegnete.

Amalie hat den Vater verlassen, der entkräftet auf den Sessel zurücksinkt, und stürzt mit dem Ausrufe „Todt!" von der Bühne. Franz hört draußen den Schrei; er reißt die Thür auf, steht ängstlich gespannt auf der Schwelle, und huscht dann mit lautlosen, schnellen Schritten quer über die Bühne zum Lehnstuhl des Vaters. Er beugt sich über ihn hinab mit einem Ausdruck wie ein Höllengeist Michelangelo's. Ja, endlich ist er todt! Jetzt drückt er ihm ruhig und geschäftsmäßig die Augen zu, und steht einen Augenblick stolz triumphirend: „Wer wird es wagen, mich einen Schurken zu nennen? Jetzt bin ich Herr!" Dann geht er zur Thür, öffnet sie weit und winkt hinaus, und als die Diener hereinstürzen, liegt er kniend und schluchzend zu den Füßen des Vaters.

Im folgenden Akte ist er Gebieter. Er trifft Amalien allein, sie, die er nicht liebt, aber doch besitzen will. Er kommt von der prächtigen Mittagsgesellschaft, die er gegeben hat, und ist vom Weine erhitzt, halb berauscht. Fieberröthe glüht auf seinen bleichen Wangen und das Auge funkelt unruhig. Er sieht roh und gemein aus, man beginnt Abscheu vor ihm zu empfinden. Man begreift, daß er ein kleiner Mensch ist, der nur ein kleines Ziel hat; man hat seine teuflische Schlauheit, seine verruchte Kaltblütigkeit bewundert, so lange man noch nicht sah, wohin dieselbe führen würde; jetzt erkennt man, daß er nur seine thierischen Triebe befriedigen wollte. Er will Amalien entführen, aber sie entreißt ihm den Degen und bedroht ihn damit. Da sieht man, daß er feig ist; er tastet überall an seinem Körper nach einer Waffe, er will um Hilfe schreien, aber die Worte ersticken vor Angst in seiner Kehle, und zähneklappernd entflieht er.

Im vierten Akte ist er nervös vollständig zerrüttet. Er

beargwöhnt jetzt Alle. Er glaubt, sein Diener Daniel wolle ihn vergiften, schleudert ihn in wahnsinniger Wuth zur Erde, und steht über ihm wie ein St. Georg in Teufelsgestalt. Er ist ganz außer sich vor Angst, daß Karl erscheinen und ihm sein Eigenthum entreißen werde. Dann folgt das Gespräch mit Hermann, in welchem dieser ihn fast bis zum Wahnsinn erschreckt. Zuerst lächelt er verächtlich über Hermanns Vorwürfe, aber als dieser ihm droht, winselt er kläglich wie ein Kind: „Hermann! laß mich gewisse Dinge nicht träumen von Dir!“ Allein dieser sagt ihm, daß der Vater, Dank seiner Hilfe, noch am Leben sei, und Franz taumelt, bebend vor Frost, fast blödsinnig vor Wuth, auf den Sessel. Hermann lacht ihn aus, und er versucht mitzulachen, — ein entsetzliches Lachen.

Hermann läßt ihn allein zurück, während der Unselige jammert: „Franz! was war das? Es gilt einen raschen Entschluß!“ Seine Finger umkrampfen die Tischdecke, aber man sieht ihm an, daß er müde ist, die Schlange hat ihre Giftzähne eingebüßt; er ergreift einen Dolch und entfernt sich mit schlaffen Schritten, er will Karl ermorden; da befällt ihn die erste Hallucination, es schleicht Jemand hinter ihm her, und er stürzt zurück und verbirgt sich mit klappernden Zähnen hinter dem Lehnstuhl. Er faßt sich wieder und will überlegen, sich selbst belächeln, aber das blödsinnige Lächeln erstirbt auf seiner Lippe, und er wirft ängstliche Blicke um sich. Er nähert sich wieder der Ausgangsthür: „Wenn mein Schatten mich verriethe?“ und er läßt den Dolch fallen, und fährt vor Schreck über den Ton zusammen; dann ruft er aus: „Feig bin ich nicht — aber zu weichherzig bin ich; ein Ungeheuer müßt' ich sein, wollt' ich die Hand legen an meinen leiblichen Bruder!“ Und er wehrt den Gedanken gleichsam mit den Händen von sich ab, und taumelt verstörten Schwankens hinaus.

Im fünften Akte ist sein Hirn völlig von Hallucinationen umspannt. Aschenfahl und zähneklappernd stürzt er herein, bebend vor Kälte. Er quält Daniel mit den fürchterlichen Träumen, die er gehabt hat. Doch „Träume bedeuten Nichts!“ Aber

er weint nichtsdestoweniger wie ein Kind, und fügt hinzu: „Ich hatte so eben einen lustigen Traum!“ Im selben Augenblick sieht er die schrecklichen Gestalten, die ihn verfolgt haben, wieder vor sich, sein Mund öffnet sich, sein Gesicht erstarrt vor Entsetzen, und mit dem Schrei: „Jesus!“ stürzt er wie leblos zu Boden. Daniel rüttelt ihn und will ihn aufrichten, obschon Franz ihn von sich stößt und ihn anfährt wie ein zorniges Kind. Als aber der Alte sich entfernen will, klammert er sich ängstlich an ihn an und streichelt ihn, und jetzt beginnt er seinen Traum zu erzählen. Er erzählt, als wäre es ein Märchen, wie er den Tag des jüngsten Gerichts vor sich sah, und er schlägt sich an die Brust, um zu zeigen, wie angstvoll sein Herz gepocht habe, und als Daniel ausruft: „Gott vergeb' Euch!“ heult er wie ein angeschossener Tiger: „Das that er nicht!“ und stößt in kurzen, athemlosen Sätzen hervor, wie eine Stimme ihm zugerufen habe: „Du allein bist verworfen!“ Er stöhnt und röchelt, aber dies Röcheln geht in ein kurzes Lachen, in ein wahnsinniges Grinsen, in ein langes, heulendes Gelächter über, in welchem er vor Wuth darüber, daß Daniel nicht mitlachen will, mit den Füßen stampft. Der Alte sagt nur: „Träume kommen von Gott!“ Da klatscht er in die Hände wie ein kleines Kind und schluchzt flehend, er solle doch bei ihm bleiben. Während er, den Kopf vor Todesangst im Lehnstuhle verbergend, daliegt, meldet Daniel, daß die Räuber kommen. Jetzt fährt er auf, schreit: „Alles soll in die Kirche,“ huscht in den Vordergrund, wirft sich auf die Knie und stammelt, halb starr vor Grausen, einige Worte hervor, die ein Gebet bedeuten sollen. Allein plötzlich erwacht sein alter Trotz, die Todesangst macht ihn wild und fast muthig, er schlägt mit beiden Händen auf den Estrich: „Ich will nicht beten!“ und fährt mit Einem Satze zur Klingelschnur, mit welcher er sich erdrosselt.

Die Illusion, welche Lewinsky's Spiel in dieser Rolle erweckt, vermag kein Wort zu beschreiben. Wer ihn nicht in derselben gesehen hat, weiß nicht, bis zu welchen Tiefen der Menschenseele der große Schauspieler hinabsteigt. Andere Künstler Deutschlands haben, wie gesagt, diese Rolle gespielt. Devrient

war berühmt wegen der Leidenschaftlichkeit, mit welcher er Amalien zurief, daß sie ihm angehören solle. Seydelmann hatte den Charakter wie den einer verzogenen und boshaften Range angelegt; Dawison gab ihn als einen frivolen und überlegenen Bonvivant, einen malitiösen Junker, allein Lewinsky ist es gelungen, das Höchste zu leisten. Durch ihn ist die Rolle moralisch geworden, indem sie zugleich allgemein menschlich und individuell ist.

Die Empörung des Verstandes, des Talentes, des Willens wider die Schranken der angeborenen Naturbestimmung bildet in mancherlei Abstufungen den Grundzug in Lewinsky's verschiedenen Darstellungen. Man gestatte mir ein paar Beispiele: Gringoire, Carlos und Didier. Er spielt sehr gerne den Gringoire in Banville's bekanntem Stück dieses Namens. Ein junger Poet, der trotz seiner Häßlichkeit ein junges Mädchen einzig durch die Macht seines Genies in sich verliebt macht — die Rolle ist wie für Lewinsky geschrieben. Sein Spiel ist die Antwort auf jene Grenzbestimmung, die man ihm vorschrieb: „Nicht Liebhaber!“ Er nimmt daher die Rolle viel ernster, als Coquelin auf dem Théâtre-Français; er ist durch und durch schwermüthig und unglücklich, während Coquelin gleich den lustigen Ton anschlägt, indem er sich über die dummen Bogenschützen moquirt, die ihn einführen und die „kein Französisch verstehen.“ Coquelins Gringoire ist ein gutmüthiger Schelm, dem es schlecht ergangen ist und nun gut ergeht, Lewinsky's Straßensänger ist Einer, dem Unrecht widerfuhr und der nach manchen Zurücksetzungen und Verhöhnungen sich endlich den Sieg erkämpft.

Als Carlos im „Clavigo“ spielt er die Reaktion des Verstandes wider das Gefühl. Er giebt die Rolle vollkommen in Goethe's Geiste, ohne die mindeste Uebertreibung. Goethe hat sich in diesem Stücke in zwei Personen getheilt, in eine sentimentale: Clavigo, und eine raisonnirende: Carlos. In der Regel machen die Schauspieler den Carlos zu einem herzlosen Schurken. Lewinsky betont stark, daß er eine warme Freund-

schaft für Clavigo hegt, und eben deshalb ihn vor Handlungen bewahren will, die für ihn verhängnißvoll werden müssen. Er liebt Clavigo; es ist ein Genie, das er retten will. Er ist scharf, ruhig und kaltblütig, ohne die mindeste Teufelei oder Heftigkeit. Die Rolle besteht bekanntlich aus zwei Dialogen, und er hat hier die schwierige Kunst, ein Gespräch zu führen, nicht zu monologisiren, auf die höchste Spitze getrieben; jeder Satz wird ihm, von den vorhergehenden Worten des Freundes befruchtet, auf der Lippe geboren.

Ich will nur noch seinen Didier im gleichnamigen Stücke erwähnen. Dasselbe ist von Pierre Breton verfaßt, und hat folgenden Inhalt: Ein großer Gelehrter, ein Naturforscher, der 48 Jahre alt geworden ist und nur für die Wissenschaft gelebt hat, wird von plötzlicher Angst vor der Einsamkeit und Kinderlosigkeit befallen. Er ist unverheirathet, hat noch nie geliebt, und wird jetzt plötzlich von der heftigsten Liebe zu der Tochter seines Freundes Dr. Raimond, der siebzehnjährigen Lucie, erfaßt. Sie liebt jedoch einen Andern, einen jungen Arzt Henri, ein Findelkind, dem Raimond ihre Hand nicht geben will. Didier begreift, daß er nicht mehr in dem Alter steht, wo man geliebt wird. Nachdem er den furchtbarsten inneren Kampf durchgekämpft hat, beschließt er, um das Glück der beiden Liebenden zu fördern, Henri zu adoptiren, aber in dem Augenblick, wo der Ehekontrakt der Beiden unterzeichnet werden soll, wird er wahnsinnig. Hiemit endet der zweite Akt und eigentlich das Stück; der dritte Akt zeigt uns, wie er nach einer schweren Krankheit allmählich an Leib und Seele wieder gesundet.

Also, Didier lehnt sich auf gegen die Natur, er glaubt sie überwinden zu können. Beständig ruft er, Lucie müsse ihn lieben, er wolle es, er wolle jung sein, wolle die verlorenen Jahre wieder haben. Lewinsky hat die Rolle dadurch möglich gemacht, daß er gleich die nervöse Erhitzung bei Didier zeigt. Er spricht ganz fieberhaft, mit einer Heftigkeit und Hast ohne Ende. Es glüht Liebe in seinem Blick und jedes Wort in seinem Munde verräth das Ueberspannte und Ueberangestrengte. Wenn er spricht, hat man das Gefühl von dem schwirrenden

Laut, den man bei Fieberphantasien vernimmt. Man sieht stufenweise an seinen Mienen und Bewegungen, wie der Wahnsinn ihn mehr und mehr erfaßt; derselbe zeigt sich zuerst in seinem Gesichte, als er wähnt, daß Lucie ihn liebe, und bei dem Gespräche mit ihr plötzlich entdeckt, daß ihre Worte einem Andern gegolten haben. In seinem Antlitze malt sich zuerst ein Nichtverstehen dessen, was sie sagt, dann Verwunderung, dann Schreck; in ein paar Sekunden durchläuft dasselbe alle Ausdrücke, jedoch so, daß sie beständig nur ein lächelndes Antlitz erblickt.

Weder der Raum, noch der Plan dieser Abhandlung gestatten eine Analyse der einzelnen Rollen, die auch keinen großen Werth hat, wenn sie sich nicht selbst auf die kleinsten technischen Details einläßt. Die Absicht dieser Blätter ist nur anzudeuten, welche Entwickelungsstadien einer der wahrsten Schauspieler, die Deutschland jemals besessen, durchlaufen hat. Er beginnt völlig befangen in der alten Tradition, geblendet von der Schönheit der deklamatorischen Phrase, und nur durch angestrengtes Studium gelingt es ihm, zur Wahrheit und Natur in der Kunst vorzudringen. Er wird Schauspieler mit Verzweiflung im Herzen, und nur durch eine ungeheure Willensanstrengung im Verein mit einer edlen Resignation vermag er sich seinen Platz zu erkämpfen. Diese zwei Bestrebungen, eine künstlerische und eine persönliche, fallen in seinem Leben zusammen, sie bilden mit einander seinen Kampf ums Dasein, den Hintergrund seiner Thätigkeit.

Rede contra Deklamation, Natur gegenüber einem abstrakten Schönheitsideal, das ist der künstlerische Principienstreit, den er kämpft. Es ist dieselbe Bewegung, die auf anderen geistigen Gebieten Wissenschaft contra Aberglauben, oder Gedankenfreiheit contra Autoritätsfesseln heißt. Lewinsky's Kunst trägt das Gepräge davon, daß er sich dessen bewußt ist. Die Zeit ist vorüber, wo man wähnte, daß ein Gaukler ohne Bildung Shakespeare's und Goethe's Gestalten würdig darstellen könne. Heutigen Tags ist der gute Schauspieler halb Psycholog, halb Histo-

riker. Aber wohl noch Keiner hat so hohe Ansprüche an den Schauspieler gestellt, wie Lewinsky an sich selber. Indem er beständig ein Mehr verlangt, hat er das Ideal der Schauspielkunst erweitert. So bezeichnet er in seiner Weise den Gipfelpunkt, welchen die deutsche Schauspielkunst in diesem Jahrhundert erreicht hat.



Berliner Buchdruckerei-Actien-Gesellschaft
Setzerinnenschule des Lette-Vereins.

